

Elad Lassry, *Men (055, 065)* (detalle), 2012. Impresión en gelatina de plata, marco en nogal.
Cortesía del artista y Kadist Art Foundation

CÁMARA DE MARAVILLAS

Abril-Junio 2016

Salas A y B + Sala de Fundiciones

UNA VISIÓN LATERAL *

En los años que circundan el cambio al siglo XVI, un doctor danés de nombre Olao Wormio tomó la Tierra y la insertó en una sola habitación de su casa. El espacio rebosaba de cosas de interés científico, dispuestas de manera caprichosa. Especímenes naturales colgaban desde las vigas y se posaban sobre estantes. Huesos y minerales se mezclaban con autómatas mecanizados y con muestras botánicas. Las pieles de mamíferos extranjeros se posaban al lado de los colmillos y cuernos de criaturas supuestamente mitológicas. Si bien Wormio reunió estos objetos a lo largo de muchos años, al disponerlos uno junto a otro, el tiempo colapsó.

El Museum Wormianum era sólo una entre las muchas colecciones de este tipo recopiladas en Europa durante una época que se ha definido lumínicamente como la era de los descubrimientos. Los avances tecnológicos permitieron el comercio interoceánico, y conforme los animales, las plantas, las ideas y las culturas entraban en contacto por primera vez, este encuentro expandió las perspectivas europeas con respecto al mundo y el lugar de la humanidad en él. De repente, el conocimiento enciclopédico parecía una posibilidad real, y la promesa de incrementar el conocimiento alentaba a los viajeros a crear un mapa del globo y crear un catálogo de sus maravillas.

Como su historia sugiere, la *Wunderkammer* es un esfuerzo plagado de contradicciones. La práctica de acumular objetos de tierras extrañas estimulaba el asombro ante la diversidad del mundo, pero también cultivaba un deseo desinformado por las cosas que producían otras culturas. En la actividad de mantener un gabinete se encontraba implícita una dinámica compleja entre la conexión social y el engrandecimiento de uno mismo. Los coleccionistas fungían también como docentes y animadores que guiaban a los visitantes por realidades alternas al contar historias sobre los objetos expuestos. Al reunir

artefactos culturales y obras de arte sin relación, las *Wunderkammern* también desdibujaron las fronteras entre arte, tecnología y ciencia, y liberaron el espacio para que los espectadores encontraran relaciones inesperadas entre los objetos.

Dos siglos después, otra forma capturó de igual manera el espíritu de su época y dejó una marca aún más profunda en el paisaje cultural. En su ensayo de 1936 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Walter Benjamin describió la fotografía como un medio perturbador: el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario. Frente a las cámaras, la única manera de trasmitir una idea visual era confeccionarla manualmente (como sucedía en el gabinete) o ilustrarla con pluma y tinta. Como las *Wunderkammern*, las fotografías combinan la magia y la ciencia. Tienen un poder similar para transportar al espectador, llevándolo a otro espacio y tiempo, un recuerdo o un futuro posible.

La exposición de 1955 *The Family of Man* [La familia del hombre], a cargo de Edward Steichen, quien entonces era curador de fotografía en el MoMA, dispuso temáticamente imágenes de fotógrafos reconocidos y desconocidos, con el fin de mostrar los vínculos universales que se repiten a lo largo del tiempo y a través de las fronteras nacionales. Esta exposición era un llamado a la paz que buscaba demostrar visualmente lo engañoso de las divisiones políticas, raciales, económicas y culturales. En cierto sentido, las metas de *The Family of Man* no eran distintas de las de la *Wunderkammer*: contener y describir todo un universo en una sola exposición.

El procesamiento de información visual ahora es parte visceral de la vida cotidiana. En todos lados se incorporan imágenes en fuentes digitales que eliminan su contexto e igualan cualquier jerarquía entre ellas. Si bien ahora tenemos acceso a una mayor cantidad de información visual que en cualquier otro momento, nuestras perspectivas corren el riesgo de volverse tan insulares como durante el oscurantismo. Ante esto, el ejercicio de combinar cosas disímiles en la cuidadosa manera de la *Wunderkammer* presenta un nuevo potencial.

Camera of Wonders [Cámara de maravillas] es una disposición asociativa de más de 100 fotografías de la CIAC (Colección Isabel y Agustín Coppel) y de la Kadist Art Foundation. Su orden sugiere conexiones formales, uniendo así a artistas a través de divisiones tradicionales de la misma manera que la *Wunderkammer* desdibujaba los bordes entre las disciplinas científicas y artísticas.

Alejándose de los precursores históricos de la exposición, *Camera of Wonders* rehúsa el prospecto de una sola narrativa. Fotografías realizadas hace décadas se despliegan junto a otras tomadas hoy, y los temas cambian drásticamente. Las estilizadas fotografías de moda de Paul Horst colindan con las imágenes vastas y generales de Andreas Gursky; los retratos de Diane Arbus aparecen junto a los estudios botánicos de Tom Baril.

Algunas fotografías cuentan con un orden interno propio. En *Gradation* [Gradación] (2011) de Arabella Campbell, una lógica visual agradable se utiliza en fenómenos naturales rebeldes. Las moras se ordenan cromáticamente, desde una zarzamora madura y oscura como la tinta al verde intenso de una nueva frambuesa. *Über dem Abgrund* [Sobre el precipicio] (1984-1985) de Peter Fischli y David Weiss también indica una progresión, la fotografía retrata una máquina de Rube Goldberg envuelta en energía potencial.

En un pasaje de *Camera of Wonders*, la bata de un hombre cuelga entre sus rodillas, formando una carpa cónica. Esta imagen, capturada en una imagen sin título de mediados del siglo XX por el fotógrafo maliense Seydou Keïta, imita la forma de una mujer anónima en una burka retratada dos décadas después por el fotógrafo de moda estadunidense Irving Penn. El cono invertido de una torre de agua, fotografiado otros 20 años después por Bernd y Hilla Becher, nuevamente refleja estas formas. Una de las estructuras de la colección de los Becher es una torre tomada en un pueblo de nombre Berka, combinando así las alusiones visuales con una lingüística.

Se puede observar a los artistas hacer uso de la repetición para explorar e irrumpir tipos temáticos, satirizando la manera en que estas categorías nivelan las diferencias. *Men (055, 065)* [Hombres (055, 065)] (2012) de Elad Lassry presenta a dos sujetos masculinos jóvenes y delgados en el mismo cuadro, vestidos de modo idéntico e identificados sólo por un número. *Untitled (Women)* [Sin título (Mujeres)] (2011) de Matt Lipp es un *collage* panorámico en technicolor de varias representaciones estilizadas e idealizadas. En la icónica *New York City* [Nueva York] (1966), Lee Friedlander sitúa una imagen dentro de otra imagen. Un tipo inquietante de duplicación también se presenta en *Mademoiselle Seurat (Legs of Maroua Motherwell à la Seurat, NYC)* [Mademoiselle Seurat (Piernas de Maroua Motherwell à la Seurat, Nueva York)] (1943) de Erwin Blumenfeld. Las extremidades incorpóreas transmiten un sentido de vulnerabilidad e incomodidad, que sólo se realza cuando se ve en relación con la imagen de Friedlander.

En medio de este ambiente, *Un Voyage en Mer du Nord* [Un viaje al mar del Norte] (1997) de Jochen Lempert lanza a los visitantes a los mares agrestes. La línea del horizonte de la serie panorámica se extiende de imagen a imagen. Dos mastodontes se enlistan cerca: uno es un gigantesco trasatlántico que se desploma como una ballena encallada; el otro, un elefante de plástico de tamaño real apoyado de modo precario por vigas, con un carro de ruedas como su inestable pedestal. Hasta que se colocan una al lado de otra, estas entidades —retratadas por Doug Aitken y Wimo Ambala Bayang, respectivamente— no tienen nada en común. Una es mecánica, la otra animal; una es marítima, la otra terrestre; una está colocada en un océano anónimo, la otra contra varios fondos en Indonesia. *Sleeping Elephant in the Axis of Yogyakarta: Monument* [Elefante durmiente en el eje de Yogyakarta: Monumento] (2011) de Bayang forma parte de una serie en la que el mismo sujeto "durmiente" se retrata una y otra vez, sobreimpuesto en un escenario que cambia de imagen a imagen.

Traído de su tumba para el plano paisaje visual de nuestros días, el gabinete de curiosidades ofrece una forma imaginativa de ser en el mundo; nos invita a observar nuestros propios métodos de cifrar lo que vemos y a redescubrir nuestra capacidad de observar. El desafío de restablecer la atención fragmentada y abrirla hacia el exterior corresponde al artista-científico-observador que no tiene miedo del prospecto de ser desplazado y reposicionado. El teatro para ver el "aspecto eterno de todas las cosas" sin duda es una miniatura, se ubica en las facultades de cada individuo. Las fotografías, por su parte, prometen encontrarnos a medio camino.

Jens Hoffmann / Curador

* Fragmento del texto curatorial.

Elina Brotherus, *Horizonte bajo 2* (fragmento), 2000

Patrocina: **En alianza con:**







Apoyan:











Agradecimientos especiales: **Pintuco, Repostería De Lolita, William Arango Hurtado, Álvaro López Gutiérrez**

Carrera 44 # 19A - 100 Ciudad del Río. Medellín - Colombia / Teléfono: (4) 444 26 22 / www.elmamm.org